

Inconscio urbano

Pina De Luca*

ABSTRACT

As Italo Calvino suggests in *Le città invisibili*, cities are akin to dreams insofar as they conceal a desire or a fear. If, then, a *Deutung* (interpretation) of the dream is possible, one may likewise assume a *Deutung* of the city, through which fragments of its submerged or repressed histories intermittently surface. The narrative of the city that thereby comes into being is constitutively provisional, ceaselessly reconfigured by the irruption of materials that had hitherto remained silent or unarticulated.

In this sense, the transformation of the city's narrative entails a corresponding transformation of its spatiality, insofar as the interminable labor of *Deutung* gives rise to processes of transgression that unsettle established boundaries and generate ever-renewed modalities of crossing and passage.

Figures of such transgressive practices may be discerned, in the ancient world, in the gesture of Antigone; in the modern, in the figure of the artist-flâneur; and, in the contemporary, in the work of Alberto Anhaus, *Colonitaton. Sea Invasion*.

KEYWORDS

City, dream, unconscious, transgression, spatiality

Non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure fra l'una e l'altra c'è un rapporto.

Italo Calvino, *Le città invisibili*

1. Per una *Deutung* della città

Le città, scrive Calvino, sono come i sogni e come questi sono “un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura”. In esse, proprio come accade nei sogni, “ogni cosa ne nasconde un'altra” ed è solo così, nascondendosi, che dalle cose affiorano frammenti afoni di storie non raccontate. A procurare godimento – un complicato godimento – non saranno allora le “sette o settanta meraviglie” di una città, piuttosto l'operare inesausto

* Università degli studi di Salerno, mdeluca@unisa.it

di desideri e paure remote che, nel loro agire mascherato, danno risposta “a una tua domanda” lasciata sospesa, oppure divengono essi stessi domanda – lo divenne “Tebe per bocca della Sfinge” – che “obbliga a rispondere” (Calvino 1971, p. 50). Perché ciò accada bisogna saper comprendere la lingua spuria della città, sapere intendere la sua parola ambigua e distorta che dice l'essenziale dicendo l'inessenziale. Se quella della città, dice Calvino, è la medesima lingua del sogno, anche quella della città sarà allora una lingua che svia e stravolge per lasciar fluire narrazioni bloccate e storie negate, per dare parola a un'infanzia mai compiuta, a desideri antichi e alla paura mai rimossa di quegli stessi desideri.

Freud, però, ci ha avvisati: non c'è traduzione della lingua del sogno in quella della veglia, non c'è logica della veglia che possa bonificare quella del sogno.² Se nel sogno parlano i *più dialetti* dell'inconscio, anche nella città parla il groviglio di *più dialetti* e questi non vogliono traduzione, come non vuole addomesticamento la sua logica. Entrambi, il sogno e la città, pretendono che si compia un *salto* e ci si sposti nella loro lingua, si entri nella loro logica, si pensi con i loro pensieri. *Deutung* chiama Freud questo spostamento che non conduce a svelare un senso sicuro e definitivo, piuttosto a produrlo e riprodurlo seguendo l'affiorare disordinato di brandelli di storie, di memoria non elaborata, di timori mai vinti. Se tutto ciò si compone, poi, in una narrazione, si tratta sempre di una narrazione provvisoria e incompiuta, come provvisorio e incompiuto è il suo senso e priva di certezza la verità che sembrerebbe emergere. La *Deutung* è, infatti, lavoro *interminabile* di *costruzione* e *decostruzione*, quindi, lavoro mai definitivo e sempre esposto all'irruzione di quanto rimane grumo opaco o fantasma inquieto che non smette di chiedere corpo e vita. Ogni narrazione *costruita* è perciò rapidamente *decostruita* dall'affiorare di altri materiali che costringono la narrazione a modificarsi e poi, ancora di nuovo, a trasformarsi, sempre continuando a essere precaria, ad aprirsi a più sensi, anche fra loro discordanti, a prendere altre direzioni, a comprendere l'assolutamente imprevedibile ed essere da questo sconvolta e fatta divenire altra narrazione in un movimento potenzialmente *interminabile*.

Ma se la città – lo è Irene, racconta Calvino – è fatta di “ragnaatele di rapporti intricati che cercano una forma” (Calvino 1971, p. 82). senza mai trovarla, se anche di essa, come del sogno, bisogna

² Scrive Freud: “Il mio metodo non è comodo come il popolare metodo di decifrazione, che traduce il contenuto del sogno in base a una chiave fissa; anzi, sono quasi rassegnato al fatto che lo stesso contenuto possa rivestire un significato diverso, secondo le persone e il contesto” (1980, p. 106).

decifrare i movimenti confusi e i segni sbiaditi, anche quella della città potrà allora dirsi *Deutung* e *interminabile* sarà pure la sua narrazione. E anche questa non potrà essere una narrazione lineare nella quale si mostra il *certamente è stato* e si descrivere il *certainmente è* perché a fare la storia della città non sono soltanto gli accadimenti celebrati e le sue “meraviglie”, ma lo sono anche le sue afasie, i suoi vuoti, le sue opacità. Se a ciò che *non ha presenza* la *Deutung* dà parola, a parlare sarà una lingua spezzata dove residui di storie si affiancano ad altri senza nesso e senza continuità, dove desideri e paure rimasti muti si mostrano negandosi. Sarà perciò che la *Deutung* della città, proprio come accade per il sogno, non potrà che essere un *interminabile* lavoro di *decostruzione* e *costruzione* e così pure, *necessariamente*, lo sarà la sua la narrazione. E una simile narrazione sarà, come lo è quella del sogno, una narrazione discontinua, fratta, contraddittoria, costretta continuamente a ripensarsi per l'improvviso comparire di tracce insospettate di un passato mai veramente passato, per l'affiorare di frammenti di vicende che non hanno avuto storia, di residui e resti di ciò che pareva trascorso e consumato ed è, invece, inquieta presenza che preme per avere parola. Quello che la narrazione man mano consegna sono, quindi, segmenti irrisolti di storie ed è la loro irrisolutezza a spingere la *Deutung* a procedere sempre oltre. La spingono a sospettare dell'assolutamente visibile della città, a scrutare la sua trama per cogliervi i fili d'invisibile con la quale è tessuta e di cui un improvviso addensamento, un'incongruenza sono *sintomo*. Ma anche i *sintomi* sono assorbiti e neutralizzati dalle “sette o settanta meraviglie” della città come un *disturbo* da cui tenere lontano lo sguardo affinché questo sprofondi in un godimento attonito ed immemore.

Se a un simile pacificato godimento sottrae la *Deutung*, lo fa non solo inquietando ogni catturante “meraviglia” della città, ma facendo dell'inquietudine anche una distrazione. Questa ha una sua particolarissima qualità: è *altra* attenzione, la si può, forse, intendere come una *distrazione attenta* perché tralascia l'essenziale e si concentra sul minimo e l'incongruo³ lasciandosi da loro trascinare per vie impreviste e sconosciute. Ma si sa – lo ha definitivamente insegnato Benjamin – se “orientarsi in una città non vuol dire molto”, per smarrirsi in essa “ci vuole invece una certa pratica” (Ivi)⁴. A questa pratica di sviamento istruisce la stessa *Deutung* – e qui

³ Scrive Benjamin in *Infanzia berlinese* che, quando da bambino si soffermava a guardare un monumento, “più che ai regnanti, rivolgevo la mia attenzione ai piedistalli” (1980, p. 103).

⁴ *Ibidem*.

Freud e Benjamin, proficuamente, s'incrociano – complicando la pratica stessa giacché alla virtù del sapersi smarrire affianca quella del sapere inciampare⁵ e, inciampando, scoprire che ciò che *quasi* non era è l'essenziale.

Per saper vedere ciò che *quasi* non ha presenza, o è presenza *travestita* da altro, bisogna che a maturare sia un *altro* vedere. Deve essere questo – è ancora Benjamin a suggerirlo – un *vedere micrologico* a cui non sfugge l'infinitamente piccolo, come pure non sfugge ciò che si cela *spostandosi* in altro, o mischiandosi ad altro, per mostrarsi come altro⁶. Questa vocazione *micrologica* non appartiene, però, *solo* alla vista perché quello a cui l'esperienza-narrazione della città induce è un *sentire multiplo e misto* per il quale ogni senso trapassa nell'altro e, *come* la vista, pure toccare, udire, odorare, gustare acquistano una vocazione *micrologica*.

La *Deutung* della città si rivela così un esperire complesso, capace di mobilitare più dimensioni⁷ ed è proprio l'agire sincronico di questa complessità a far scricchiolare quanto appariva certo e consolidato, ad aprire fenditure in quanto appariva solido e compatto, a scorgere nel rifulgere delle “sette o settanta meraviglie” della città *qualcosa* di estraneo, *qualcosa* che ne incomincia a incrinare la quieta ammirazione. L'occhio multiplo impara così a vedere dal suo stesso turbamento e impara a fare del turbamento una domanda che non vuole risposta ma sa rimanere aperta nell'interrogazione. Si potrà allora *vedere* – *vedere* è qui mobilitazione di tutti i sensi – come il *basso* e l'inessenziale s'insinuano nelle forme perfette, come ogni gerarchia fra eventi e accidenti s'infrange e questi s'incrociano e si allacciano, sconfinano l'uno nell'altro e si convertono l'uno nell'altro. La storia della città, le *meraviglie* che l'hanno celebrata, si rivelano essere così l'intreccio inestricabile di una pluralità di *storie* che nel loro accadere hanno prodotto contagi e contaminazioni, hanno ospitato l'estraneo e il difforme producendo imprevedibili forme di ibridazione.

Le solide costruzioni della città, aggredite dal lavoro della *Deutung*, si mostrano essere, allora, la mescolanza di influenze disperate, di incroci imprevedibili che nel loro prodursi hanno costituito il *proprio* della città. Un *proprio* che non è la ripetizione e fissazione

⁵ “Un nuovo territorio – scrive Benjamin – ha inizio con un passo nel vuoto, come se inciampasse in un gradino di cui non ci si è accorti” (1986, p. 136).

⁶ Se *spostamento* e *condensazione*, sono per Freud, meccanismi del sogno, lo sono anche della città.

⁷ L'esperienza che si compie di un *paesaggio urbano*, così come accade per il paesaggio in genere, è “un'esperienza di natura diversa da quella conoscitiva o puramente sensoriale” giacché si tratta di “un'esperienza che organizza quel che vediamo sulla base di componenti immaginative, emotive, memoriali e identificative” (D'Angelo 2014, pp. 13-14).

del medesimo, piuttosto è l'imprevedibile comporsi, e reciprocamente trasformarsi, di elementi eterogeni e spesso discordi. È a questo punto che la *Deutung* mostra una sua valenza etico-politica giacché a consumarsi in virtù del suo lavoro è ogni mitologia di un'*identità* che sia la purezza di un *unico* incontaminato, di un'*appartenenza* che sia la ripetizione di un *proprio* chiuso e impermeabile, garantito dalla fissazione al medesimo luogo. *Identità* si rivela essere, invece, la vivezza discordante del *molto*⁸, la ricca vitalità dell'impuro; come pure *appartenenza* si rivela essere l'ariosa libertà del *non proprio*, il gioco mai prevedibile del *molteplice*.

2. Esercizi di sconfinamento I: Antigone

È stata forse, per prima, Antigone, disubbidendo all'ordine di Creonte che le proibiva di dare sepoltura al corpo di Polinice, a rompere la rigida separatezza fra il *dentro* ordinato della città e il suo *fuori* barbaro e caotico. Il gesto trasgressivo di Antigone si è così fatto annuncio di una *nuova spazialità* della città, una *spazialità* che comprende il difforme e il molteplice, che non esclude il conflitto e i contrasti. La *spazialità* della città a venire.

Ma, ancor prima del suo gesto di disubbidienza, a disordinare il perfetto ordine della *polis* è stato il suo stesso corpo essendo lei stata generata da chi le era insieme padre e fratello e da chi era insieme madre e sposa di suo padre. *Monstruoso* era, dunque, il suo corpo per la micidiale con-fusione che vi era avvenuta di "due nomi in uno" (Sofocle 2001, v. 53) e tale *monstruosità* era quella stessa del *fuori* giacché era impossibile coincidenza di corpo di sorella e di figlia perciò il corpo di Antigone era un *prolungamento* e, insieme, una *replica* del disordine del *fuori*.

Se a scandire lo svolgersi degli avvenimenti nella tragedia è la violenza dello scontro fra *oikos* e *polis*, qui, però, l'*oikos* è anche il *cuore nero* che pulsa *dentro* gli affetti e i legami familiari ed è di loro disordine e con-fusione. La rivendicazione di Antigone della forza dei legami famigliari è così *macchiata* da quanto di questi legami è colpevole con-fusione, è indifferenziato mischiarsi di tutto con tutto. *Disseminatezza* di Antigone è, allora, non solo opporre alla legge della *polis* quella degli affetti familiare, ma nel rivendicare

⁸ Rykwert, analizzando i riti di fondazione della città romana, a proposito del senso e della funzione svolta dal *mundus* si richiama alla tesi sostenuta da Fustel Coulanges nel suo *La cité antique* secondo la quale "gli abitanti della nuova città gettavano nel *mundus* un po' di terra proveniente dai rispettivi paesi natii" (2002, p. 137). La fondazione stessa della città reca, quindi, in sé il segno della contaminazione, essa non è l'affermazione di un unico ma l'intreccio di più provenienze.

questi evocare pure il *monstruoso* di simili legami. In tal modo Antigone *implicitamente* ricorda alla *polis* che il suo perfetto ordine è infiltrato da ciò di cui la *polis* stessa vuole essere la smentita e il definitivo superamento. Il che significa che la minaccia del barbaro e del caotico non proviene solo da *fuori*, ma anche da *dentro* la *polis* giacché i battiti dell'innominabile *cuore nero*, risuonando nell'*oikos*, risuonano anche nella *polis* facendo dell'*oikos* una *malattia* della *polis*, un *sintomo* di quel *fuori* da cui vuole essere smentita e riparo. Se *apolitica* e, quindi, *alogica* è la rivendicazione di Antigone, lo è per un doppio motivo. Lo è perché la sua richiesta va contro le leggi della *polis* e, di conseguenza, contro quelle del *logos*, ma lo è anche perché nell'opporci a queste, e nell'invocare la legge dell'*oikos*, Antigone non fa che rammentare che il *monstruoso* abita *comunque* la *polis*, il *fuori* tanto esecrato è già *dentro* e l'ordine di questo è già disordine.

Nell'inascoltabile richiesta di Antigone è, però, possibile leggere i segni dell'inaugurarsi di un'*altra politica*⁹ e un *altro modo* di abitare la città. Dare sepoltura al corpo di Polinice non è, infatti, replicare e confermare il *caotico* della nascita e neppure ne è la rimozione, piuttosto è elaborare e agire simile con-fusione. Farlo significa non separare *cosmo* e *caos*, *ordine* e *disordine*, *logos* e *pathos*, ma pensarne/esperirne il reciproco rimandarsi e il reciproco necessitarsi. È ciò che Antigone ha fatto: non si è consegnata al *fuori* né ha scelto il suo disordine e neppure, però, ha assolutizzato il *dentro* e l'ordine che gli è proprio, come pure non ha negato il *logos* ma da questo non ha escluso il *pathos*. Quella da lei praticata è stata così la *virtù dello sconfinamento* per la quale abitando il *dentro* si abita anche il *fuori* e ad abitarlo è un corpo per il quale il *misto* non è colpa ma la vivezza del molteplice.

Non volere lasciare "insepolto e sfigurato, pasto di uccelli e di cani" (Sofocle 1001, vv. 201-202), il corpo di Polinice se è sottrarlo all'indistinto per affermarne la *singularità*, è anche, contemporaneamente, affermare che la sua è una *singularità multipla*, è, cioè, quello di Polinice, oltre che di fratello, anche *corpo di nemico* avendo combattuto contro Tebe difesa, invece, dal fratello Eteocle. Alla *logica* di una *singularità* che si vuole in sé compatta e armonica, Antigone oppone l'*alogico* poter essere insieme fratello e nemico, di poter pensare al nemico *anche* come fratello e al fratello *anche* come nemico. Ad essere in tal modo affermata da Antigone come *altra logica*, e *altro modo* di abitare la città, è la legittimità di un legame che si nega al *noi* fusionale, che non risolve il conflitto

⁹ Si veda a riguardo Loraux 2001, in particolare i capp. II e III.

nel dominio e nell'assoggettamento, ma vive *nel* e *per* il conflitto, è legame fra differenze che, mantenendo intatta la loro reciproca intransitività, entrano fra loro in relazione. E la relazione è il *saper trattare* l'irriducibile alterità dell'altro senza placarne la molteplicità agonica, senza addomesticarne la differenza o scioglierla nella con-fusione di un amorfo *insieme*. Nei gesti della sepoltura Antigone sottrae l'*insieme* alla *monstruosità* di un corpo unico e celebra il *valore dell'estraneo* che, proprio rimanendo tale, sottrae all'asfissia del *dentro* e fa della città la possibilità di continui *sconfinamenti* e, quindi, di una spazialità sempre in divenire.

3. Esercizi di sconfinamento II: Il pittore della vita moderna

“Va, corre, cerca” l'*arista della vita moderna*, ma ciò che cerca è un “indefinito” che, lo dice Baudelaire, “ci deve essere permesso chiamare *modernità*”. E un “indefinito” la *modernità* lo è rompendo ogni partizione, ogni ordinata cronologia, ogni definita composizione, mescolando quanto era diviso e inconciliabile, quanto si opponeva e si smentiva. Di essa può dirsi, infatti, che è “il transitorio, il fuggitivo, il contingente”, ma anche “l'eterno e l'immutabile” (Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id. 1996, p. 1285). E se questo contraddittorio coappartenersi è la *modernità*, lo è pure ciò che di essa è l'epifenomeno: la metropoli. Ed è così che quanto era *dissennatezza* per Antigone diviene il *proprio* della moderna metropoli giacché in questa *dentro e fuori*, ordine e caos, si danno in una contemporaneità che non tollera distinzioni. Sarà perciò che *sconfinare* non sarà più una trasgressione ma il modo stesso di abitare la città moderna: si *sconfin*a da un tempo all'altro, si *sconfin*a dall'ebbrezza alla noia, si *sconfin*a dall'assolutamente visibile all'invisibile.

Alla pratica dello *sconfinamento* è dedito il *flâneur*, non è il suo un agire intenzionale, lo si può dire, piuttosto, un fiducioso abbandonarsi all'imprevedibile della strada. Il suo interesse non è volto a quanto *sicuramente* è giacché quello che per lui è *irresistibile* “è il fascino magnetico del prossimo angolo, di una piazza lontana nella nebbia, della schiena di una donna che cammina davanti” (Benjamin 1986, p. 1091). In questa inconsistenza di presenze della città il *flâneur* sente pulsare l'*indefinito* della *modernità*, ne sente i movimenti sotterranei, le improvvise scosse, l'assommarsi dei tempi. È, infatti, la strada stessa a condurlo “in un tempo scomparso (...)”, se non proprio alle madri, almeno dentro un passato che può essere tanto più profondo quanto più non è quello suo, privato, rimanen-

do pur sempre, però, il passato di una giovinezza". Non è, però, il passato un *fondo che fonda* – "il suolo su cui procede, quell'asfalto, è vuoto" (Ivi, p. 1090) – giacché quello di cui il *flâneur* fa esperienza è, piuttosto, il continuo *sconfinamento* del *recentissimo* e del *già stato* ed è questo, esclusivamente, un movimento di superficie, è, cioè, un'esperienza della strada. E della strada il *flâneur* "non si nutre solo di quello che viene sensibilmente allo sguardo", ma anche dei "dati morti" che il suo sguardo multisensoriale rende "un che di esperito e vissuto" (Ivi, p. 544). Massimo godimento è perciò per lui "poter fiutare una soglia o riconoscere al tatto una mattonella" (Ivi, p. 543) giacché in quella soglia e in quella mattonella egli *sente* il pulsare di più tempi e di più vite, *sente* l'inebriante congiungersi di ciò che è stato e di ciò che è e se ne *sente* attraversato come dalla sua più intima estraneità.

Sarà perciò che l'artista *metropolitano* non può che essere un *flâneur* e da *flâneur* aggirarsi "nella tela brulicate di Parigi" (Baudelaire, *Le piccole vecchie*, in Id. 1996, p. 183). E se nel suo girovagare gode del "fascino magnetico" che imprevedibilmente si sprigiona dagli angoli più riposti della città, scopre pure che proprio ciò che l'affascina anche lo disorienta. Godimento e turbamento, insieme, gli provoca, infatti, scoprire che "il piacevole e l'orribile" *sconfondono* l'uno nell'altro e si "confondono misteriosamente" (Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id. 1996, p. 1305), come pure gli suscita emozioni contraddittorie scoprire che "solitudine" e "moltitudine", anziché opporsi l'una all'altra, sono "termini uguali e convertibili" (Baudelaire, *Lo spleen di Parigi*, in Id. 1996, p. 400). Se quella che l'artista-*flâneur* sembra così esperire è ancora la *con-fusione*, è, però, questa una *con-fusione* di genere diverso: è una *con-fusione metropolitana* che non condanna all'amorfo indistinto, ma inizia a un inedito transitare per il quale "Io, sono tutti. Tutti sono io" ed è questa l'"ebbrezza religiosa delle grandi città" (Baudelaire, *Razzi*, in Id. 1996, p. 1389).

Un'ebbrezza che, maturando sulla tela, è da questa restituita come una *nuova barbarie*, una *barbarie metropolitana*. Tutto ciò di cui Guys, l'artista-*flâneur*, ha fatto esperienza nel suo girovagare lo assale "col furore di una folla assetata di eguaglianza assoluta". Ma l'artista è *necessariamente* ingiusto perciò "ogni armonia (è) distrutta, sacrificata" e quanto più tenta di aderire al "particolare tanto più cresce l'anarchia" (Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id. 1996, p. 1389) che l'artista asseconda sapendola essere la *nuova barbarie metropolitana* di cui non può darsi *rappresentazione* ma soltanto *presentazione*. La si può, cioè, mostrare senza mostrarla come accade in *Au bois de Boulogne*, dove la vita metropolitana,

mentre si espone con nettezza, al tempo stesso si ritrae in un'opacità che si fa affermazione, per assenza, di un *infigurabile*. Se l'assoluta evidenza è il segno della metropoli moderna, è un'evidenza che continuamente *sconfina* nel ni-ente come si vede in *Bustier*, dove il nero, spingendo in avanti la figura di donna, anche in sé la riassorbe. E ancora questo *sconfinare* fra presenza e ni-ente ritorna in *Régulière* e si tratta sempre di un movimento di superficie, dove superficie è il corpo stesso della metropoli ed è in questo corpo che ogni *sconfinamento* avviene poiché il suo *altro*, senza perdere forza oppositiva, è divenuto un *dentro*. Sarà perciò che la *Deutung* della metropoli non potrà portare che a narrazioni precarie, spezzate, ibride. Narrazioni che sono esse stesse *sconfinamenti*.

4. Esercizi di sconfinamento III: solo suono

Alla Biennale Musica di Venezia, dedicata nel 2023 alla *Micro-Music*, l'artista Alberto Anhaus ha presentato un'installazione, *Colonitaton. Sea Invasion*, dedicata a Venezia sebbene non vi sia alcuna narrazione della città, né alcun riferimento alle sue "sette o settanta meraviglie". Di queste è piuttosto alluso alla precarietà, al loro possibile consumo, ma, appunto, è un alludere piuttosto che un esplicito dirne. E, infatti, *Colonitaton* testimonia l'insufficienza di ogni narrazione e se la sua parrebbe essere una *pathos loghia*, è un dire che si estenua, cancellandosi, fino a essere *solo suono*. Ed è *suono* che attraversa le membra della città, le consuma, affermando *sonoramente* la precarietà e l'inconsistenza di ogni cosa.

L'installazione fu posta al centro della Sala d'Armi dell'Arsenale e consisteva in un acquario contenente alghe e circondato da contenitori riempiti con acqua e fango della laguna. Per attraversare o costeggiare questo spazio erano state installate delle passerelle che erano le stesse utilizzate a Venezia in caso di acqua alta. Passando su queste i visitatori attivavano con il loro peso dei sensori che rendevano fortemente percepibile l'odore acre delle alghe in decomposizione. Ma non era solo l'olfatto a essere sollecitato perché l'odore era *anche* udito giacché, proveniente da due diverse fonti, si era investiti dal *suono* che produceva la decomposizione delle alghe. E se questo *odore-suono* poteva dirsi una sorta di *lamentazione* della natura per la corruzione a cui era soggetta, era sensazione presto corretta dallo scoprire che quell'*odore-suono* era tale anche perché a esso si mischiava un altro *odore-suono*, quello prodotto dalle barche che transitavano per il Canal Grande. E non era più questo uno *sconfinamento*, piuttosto un movimento imprendibile, che sfugge

alle definizioni e continuamente disegna e cancella figure.

Nel tramite dell'opera, la città è così appresa in un dilagare *sonoro* plasmato dalla tecnica che, nel farlo, mobilita, e di sé contagia, una sensorialità multipla, pervasiva, mobile. Se questa può far sua la sfida di esperire/pensare lo spazio mosso, dilatato e fratto della città contemporanea, può farlo solo comprendendo, come Marco Polo lo comprese visitando Ipazia, che "dovevo liberarmi dalle immagini che fin qui m'avevano annunciato le cose che cercavo" (Calvino 1971, p. 54). Sapersi *senza* immagini e *senza* parole, sapere che è compito *creare* le une e le altre, non avendo alcuna pretesa di loro durata, è il gesto necessario per poter esperire/pensare l'indeterminabile, continuo farsi della città contemporanea.

Bibliografia

- Baudelaire Ch., *Opere*, a cura di G. Raboni, G. Montesano, Mondadori, Milano 1996.
- Benjamin W., *Infanzia berlinese*, in Id., *Immagini di città*, trad. it. di M. Bartolini, Intr. di C. Magris, Postfazione di P. Szondi, Einaudi, Torino 1980.
- Benjamin W., *Parigi Capitale XIX Secolo*, a cura di R. Tiemann, ed. it a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986.
- Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1971.
- Freud S., *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. III, a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino 1980.
- Loraux N., *La voce addolorata*, trad. it. di M. Guerra, Einaudi, Torino 2001.
- Rykwert J., *L'idea di città*, a c. di G. Scattone, Adelphi, Milano 2002.
- Sofocle, *Antigone*, a cura di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 2001.